
HACIA EL DESCUBRIMIENTO DE ÁMERICA Y DEL DRAMA HISTÓRICO

Patrice PAVIS
(Université de Paris VIII)

Imaginemos por un momento que en este año de 1992, que no es sólo el de los Juegos Olímpicos de Albertville sino el del Vº Centenario del "Descubrimiento de América", hubiéramos recibido de diversos organismos culturales (justo antes de su inminente desaparición) una enorme subvención para emplearla sin límite y sin facturas en la producción de un drama histórico que enalteciese a Cristobal Colón, esa "paloma portadora de Cristos": ¿Cómo nos las arreglaríamos para cobrarla sin perder nuestra alma?

Comenzaríamos por un exordio teórico confesando nuestra intimidación ante el teatro histórico y su insolente fecundidad. ¿Acaso no ha ocurrido siempre? ¿Qué obra dramática no es en algún grado histórica desde el momento en que se inscribe en la temporalidad por sus enunciados o por su enunciación misma? Una obra es histórica cuando relata hechos históricos o plantea la cuestión de la interpretación de acontecimientos pasados o presentes. En el primer caso, los hechos aludidos pertenecen a un pasado un tanto lejano para el dramaturgo y para el espectador. Se trata de saber de qué manera establecer y relatar esos hechos y con qué perspectiva para que puedan ser considerados "históricos". En el segundo caso, los hechos no tienen ya que constituir una temática histórica, basta con que la obra reflexione sobre las condiciones y las dificultades de su historiografía, dejando adivinar la concepción histórica y, en consecuencia, la teoría de la historia que da cuerpo a la obra dramática. Toda obra es histórica en potencia, no tanto porque se inscribe necesariamente en la historia sino porque la historia le confiere una

base y un constituyente, como un texto social indispensable para descifrar el texto ficcional de la obra escrita o interpretada.

Incluso una obra en apariencia contemporánea y sin ninguna dimensión temporal acaba por anclarse en la historia presuponiendo una concepción de la historiografía. Por ejemplo la de Brecht, que no trata en absoluto de revivir una época histórica. Como apuntaba no hace mucho Barthes: "La historia se encuentra en cualquier parte de la obra de Brecht, pero como cimiento, no como tema; la historia constituye el fundamento de lo real, pero la luz dramática ilumina en ella las superestructuras, los sufrimientos y las coartadas de los hombres que son infelices desde el momento en que no comprenden la Historia que los lleva" (1957:24).

Podemos considerar el teatro y la puesta en escena como un "arte que no habla del aquí y del ahora sino del allá y del otro tiempo", un "lugar de conservación de formas del pasado, en el sentido propio de *conservatorio* de formas del Pasado" (Vitez, 1987:104).

Existe, pues, una gran dificultad para definir el género de la obra histórica desde el momento que se contempla la ubicuidad de la historia, o, como en nuestros días siguiendo el esquema postmoderno, de su desaparición. Somos todos, sin lugar a dudas, prisioneros del esquema aristotélico que opone de manera rotunda la ficción a la historia, la poesía en lo que tiene de filosófico, de general y de ficcional a la historia, "que dice lo que ha acontecido" (Poética, Cap. 9) a saber acontecimientos particulares y reales. Sería más justo no separar de entrada y a cualquier precio lo ficticio de lo histórico, tendríamos más bien que tener en cuenta la continuidad de estas dos maneras de discurso, examinar la manera cómo cuentan el mundo: "La narración de los acontecimientos pasados, sometida comúnmente, en nuestra cultura, desde el tiempo de los griegos, a la sanción de la "ciencia" histórica, situada bajo la garantía imperiosa de lo "real", justificada por principios de exposición "racional", ¿se diferencia por algún rasgo específico en verdad esta narración, por una pertinencia cierta, de la narración imaginaria tal y como se puede encontrar en la epopeya, en la novela o en el drama?" (1982:13).

Antes de responder a este interrogante o de encontrarnos simplemente en situación de formularlo, haremos un recorrido muy rápido por los grandes momentos del teatro histórico en Europa.

En estos tiempos de conmemoración colombina, y al margen del dossier reunido por Osvaldo Obregón en un número especial de *Théâtre-Public*, tomaremos como ejemplo la manera con la que el teatro histórico ha abordado la figura de Colón sin ánimo de exhaustividad, y siempre en la perspectiva generalizante de una breve reflexión teórica.

La dramaturgia histórica europea conoció su Edad de Oro en los siglos XVII al XIX, desde el Siglo de Oro español y de la época isabelina hasta el romanticismo. Lope de Vega (*El descubrimiento del nuevo mundo por Cristóbal*

Colón, 1603) y Calderón (*El alcalde de Zalamea*), Marlowe (*Tamerlan, Coriolan*) y Shakespeare (el ciclo de sus *Histories* o *Chronicle Plays*) son los dramaturgos faros de esta primera gran época en la que Europa comienza a tratar su pasado en forma de crónica, y en la que la historia se traduce siempre en lecciones morales y políticas. *El descubrimiento del nuevo mundo* no duda en asociar un relato de viajes a personajes alegóricos (la Imaginación, la Providencia, la Idolatría, etc.) que concluyen inmediatamente en postulados religiosos y políticos ("La conquista tiene que llevarse a cabo" (...) Ve con él, Imaginación, allí donde esté el rey Fernando", I,5). Este moralismo del drama histórico no tiene nada de excepcional: lo que varía es la apreciación de los hechos. En lo tocante a Colón, existe una mayor ambigüedad en el clasicismo y el romanticismo alemanes pero sobre todo una preocupación por ligar o lo que es igual, por substituir un conflicto individual trágico por la perspectiva histórica. Podemos ver esto claramente en el *Colón* de un autor alemán poco conocido, Ernst Klingemann (1777-1831), cuyo héroe, amado por la india Malwida, se debate entre la gloria y la abyección: "Y pienso ahora en Colón con escalofríos, pues sólo su nombre ya evoca al creador y al destructor de un nuevo mundo, y la abyección y la gloria habitan en él". Esta conciencia desgarrada es característica de los héroes de Goethe o de Schiller, ya se trate de Goetz von Berlichingen o de Wallestein. Goethe no escribió un himno a Colón, pero su Fausto retoma, a la manera de la investigación individual y metafísica, la mayoría de las aspiraciones de descubrimiento y de conocimiento. En cuanto a Schiller, esboza en su poema *Kolumbus* (1795), el vínculo eterno del genio y de la naturaleza: "la noble naturaleza se encuentra en una eterna alianza con el genio: lo que éste último propone, aquélla lo realizará con toda seguridad". El drama, si Schiller lo hubiera escrito, sólo hubiera tenido que apoyarse en estas polaridades, en la alianza de un "Dios que guía" y la "Mar silenciosa del mundo", alianza que lleva en sí y en germen la dinámica de una obra histórica; vemos la diferencia con un poema como lo bosqueja Hölderlin, *Kolomb* (1800), en el cuál, el yo lírico se pone en escena en el fantasma de su error por el mundo: "Si yo deseara ser un héroe/ y si pudiera confesarlo libremente/ lo sería de los mares. /E iría a Génova/ a interpelar a la casa de Colón/ allí donde/ vivió su dulce juventud." A pesar de la referencia a Colón (bastante débil y sorprendente por parte de Hölderlin), el poema está totalmente desconectado de la realidad. Cualquiera que sea el idealismo de su concepción, Schiller y Goethe al menos delimitaban las contradicciones históricas de sus héroes, no sin correr el riesgo de hacer de ellos unas abstracciones apenas disfrazadas de figuras humanas.

Debemos a Marx y a Engels, en sus cartas a Lassalle a propósito de su obra histórica *Franz von Sickingen*, una teoría de los conflictos históricos. Según ellos, Lassalle cayó en el defecto de Schiller: transformó a individuos complejos en meros portavoces hegelianos del espíritu del momento; hubiera tenido que abstenerse de "schillerizar" sus conflictos y de mantenerlos abiertos como Shakespeare; había

que "dejar hablar a las ideas de la manera mas ingenua posible" (1859:1981) y crear personajes que sean "los representantes de determinados pensamientos de su época y que encuentren su motivación no en los apetitos individuales, sino precisamente en la corriente histórica que los lleva" (1859:184). (Quizás existe drama histórico desde el momento en que lo individual y lo privado son observados como fenómenos públicos y políticos). El drama histórico está obligado a captar -a la manera de Shakespeare, siguiendo a Lukács en su análisis (1965)- "profundas apreciaciones de las más importantes colisiones de esta época de transición", "toda una serie de contradicciones internas del feudalismo que conducen necesariamente a su disolución" (1965:170). Más aún, el teatro histórico de la *Aufklärung* alemana, el de Goethe y Schiller, siguiendo siempre a Lukács, trata de proceder de manera shakespeariana elevando siempre cada conflicto (histórico) a la altura de las grandes oposiciones típicamente humanas" (1965:175). El teatro de Goethe y Schiller presentan la esencia del hombre como "algo en lo que nunca se puede penetrar completamente y de lo que nunca se puede dar cuenta de una manera exhaustiva debido a su apariencia socio-histórica" (Lukács, 1965:175). Por primera vez, el drama histórico, tal y como lo conciben Marx o Lukács, está conminado a representar la historia como "contradicción trágica entre un postulado históricamente necesario y una realización imposible en la práctica" (Marx, 1859:187). La dramaturgia de la obra histórica de inspiración marxista da una visión estructural de los conflictos, describe las fuerzas subyacentes, las clases en contradicción, lleva cualquier detalle a un esquema explicativo global, controla la intriga en sus más mínimos detalles. Por eso, la exactitud y la fidelidad históricas no tienen que unirse a detalles insignificantes sino "a la reproducción artística fiel de las grandes colisiones, de las grandes crisis y de los giros de la historia" (Lukács, 1965:185). La autenticidad concierne más a la pintura de las pasiones en lo que Stanislavski -retomando la fórmula de Pouchkin- llamará las "circunstancias dadas". Según Pouchkin, "la verdad de las pasiones, la verosimilitud de los sentimientos en medio de las circunstancias inventadas, eso es lo que nuestro espíritu pide al dramaturgo".

Lo que cuenta para Marx, Lukács o Brecht, es antes que todo lo ajustado de las proporciones generales de la totalidad del edificio. No se trata en absoluto de dejar callejear a las pulsiones de la escritura. Todo está tirado a cordel y las masas (arquitectónicas) están perfectamente equilibradas para agradar al Tío Marx.

No todos los dramaturgos proceden según ese esquema marxista, ni mucho menos. El romanticismo francés, sobre todo Hugo y Dumas, se sirve de la historia no como de un esquema explicativo de las contradicciones fundamentales y de los conflictos, sino como de un decorado más bien exótico, y a pesar de ello familiar, que recuerda al espectador sus vagos conocimientos históricos. Los conflictos son de naturaleza individual, no se complican con explicaciones sociológicas, no tienen ningún interés en aclarar las relaciones sociales ni el transfondo ideológico de una

época. Cuando en *Le Roi s'amuse*, Hugo utiliza figuras históricas, éstas no le sirven más que para trazar, por contraste, el retrato de Triboulet, padre y bufón, y para preparar su trágica venganza: no pueden jugarse dos partidas a la vez, servir al rey en sus bajezas y preservar un espacio personal de pureza. La historia no tiene interés más que en la medida en la que constituye un estuche para emociones y conflictos de orden individual y familiar. Permaneciendo al servicio de técnicas dramáticas ya experimentadas, no tiene necesidad de una forma nueva, de una visión épica o panorámica de la realidad. De Hugo o Mérimée a Roland o Rostand el esquema es siempre el mismo: un decorado brillante pero estéril que congela a los seres humanos con el pretexto de revelar mejor sus motivaciones individuales; una fábula simplista que se nos entrega de una manera alusiva, con numerosos "efectos de lo real", para persuadir de su autenticidad al indulgente lector y darle a conocer a un personaje o a una época. El discurso histórico, desde el momento que está utilizado dentro de un discurso literario, tiende a sintetizarse en algunos tópicos, en algunas ideas-fuerza ya experimentadas, en algunos recuerdos escolares. Funciona por confirmación de lo ya conocido: "la miserable alusión", decía Hugo.

Desgraciadamente, el Romanticismo no ha producido ninguna gran obra de teatro centrada en la figura de Colón, quizás porque su ambigüedad, perceptible con posterioridad, impedía hacer de él un héroe sublime y porque la idealización romántica se prestaba mal a la realidad de los hechos, como testimonia el subtítulo de la obra de Klingemann, que se cree obligado a precisar: "un drama histórico y romántico". Cuando un autor como Musset se interesa por la Historia, lo hace para ofrecer una manera de leer el presente, con una visión del tiempo interiorizada, abstracta y circular. Parece que el teatro tema, en ese momento, abordar la Historia, a través de la representación y prefiera el teatro "de sillón", teatro concebido para ser leído, como el de Musset o el de Vitet. Se vería mal un Colón estrictamente libresco y reactivo a los "efectos escénicos" a los que tanto miedo tenían Vitet y los historiadores preocupados por sumergirse en la densidad del tiempo.

Habría que esperar a las experiencias de un teatro épico para que la voz de un narrador intervenga directamente en la presentación de los acontecimientos. En el *Libro de Cristóbal Colón*, que Claudel escribió en 1927, el "Explicador" lee el "Libro de la Vida y de los viajes de Cristóbal Colón que ha descubierto América" (p. 1131), comenta lo que él percibe en una pantalla al fondo de la escena, para entrar, más tarde, en diálogo con el personaje principal, observando y juzgando los episodios de su vida. Pero lo esencial no está en la acción pasada sino en la salvación del alma de Colón por la cual el coro e Isabel imploran a Dios "para que habiendo atravesado el primer gran Abismo... alcance, por fin, lo que su deseo buscaba" (p. 1187). Todo el ruido de la Historia no es nada ante el silencio de Dios, antes de que se abran las Puertas Eternas.

Cuando, en el mismo año, Brecht compone una obra radiofónica para gloria de otro explorador, Lindberg, el hombre vuelto de América, la moraleja de la fábula no es muy diferente de la de Claudel. El mismo deseo de lo Absoluto ha guiado al aviador, pero ahora se trata de alcanzar lo posible y de mostrar a la Humanidad el camino de la conquista tecnológica: "hacia el fin del tercer milenio/ de nuestra era se elevó/ nuestra ingenuidad de acero/ mostrándonos lo posible sin hacernos olvidar/ lo todavía no alcanzado. Es a él a quien va dedicado nuestro relato" (Brecht, 1967, vol. 2:585). Brecht y Claudel no se preocupan por la Historia más que si ésta da pie a una lección moral. Intervienen directamente, por medio de un narrador o de la radio, para comunicar su mensaje. Marxista o católico, su mensaje deja a un lado la exposición razonada de los hechos y la lógica de los acontecimientos para llegar inmediatamente a conclusiones teleológicas tranquilizadoras, previsibles e indiscutibles.

Esta voz dogmática del teatro histórico militante se cubrirá, al menos aparentemente, por el teatro documental, a partir de las creaciones de Piscator en los años veinte, y con las obras de Peter Weiss, Rolf Hochhut, Heinar Kipphardt en los años cincuenta y sesenta. El teatro documental reúne y combina documentos históricos en bruto, presenta hechos y estadísticas, limita toda intervención directa del dramaturgo. De este modo, espera permitir el acceso directo a fragmentos de la Historia, reducir la parte subjetiva de la escritura, conciliar el detalle con la síntesis explicativa: "cuanto más inostenible sea el documento, más indispensable será llegar a una visión de conjunto, a una síntesis (...) El teatro documental afirma que la realidad, cualquiera que sea el absurdo con el que se enmascare, puede explicarse hasta en su más ínfimo detalle" (Peter Weiss, "Notas sobre el teatro documental").

Esta voluntad de explicar la realidad no ha sobrevivido a la euforia militante de los años sesenta, a la presentación "tendenciosamente objetiva" de los hechos. A ningún "explicador" se le ha ocurrido desgraciadamente hojear los relatos de Colón para la escena o los códigos pictográficos que los indígenas de antes de la Conquista habían pintado o "escrito" y aún más las crónicas como la *Historia Tolteca-Chichimeca*, que redactaron los indios combinando pictografía y escritura alfabética (Grusinski, 1900:305). La simple elección de la perspectiva, "española" o "india" en este caso, hubiera ya sido elocuente en sí; hubiera confirmado la deriva posible de todo documento y de todo teatro documental, hacia una escritura subjetiva y parcial.

Es por lo que sin duda el teatro documental que era el que se quería, de entre todos los géneros poéticos, más anclado en el acontecimiento histórico, se ha convertido tan fácilmente en un teatro posthistórico que manipula hechos y estereotipos en un discurso que no se preocupa ni de exactitud, ni de explicación, ni incluso de representación histórica. Cuando Robert Wilson, en *The King of Spain 1969*, *The Life and Times of Joseph Staline, Edison (1969)* o *The Civil Wars*

(1983), aborda las grandes figuras de la humanidad, no es con un cuidado de reconstrucción biográfica o sociocultural, es para interpretar irónica y repetitivamente unas representaciones estereotipadas por el gran público, rechazando cualquier causalidad explicativa. Las representaciones históricas, por muy fragmentadas, repetitivas o empobrecidas que estén, acaban siempre por constituirse en una totalidad y en una mitología en el sentido de Barthes. Imágenes, sueños, estereotipos, *ready-mades* del pensamiento y de lo imaginario pertenecen en verdad a una cultura dada y a un momento histórico preciso, pero no son representativos de una tesis o de una visión del mundo; no prueban nada, si no es la relatividad de cualquier representación histórica, la coexistencia de formas incompatibles. El "encuentro" de Colón y los indígenas en la costa de Guanahani, o el de Cortés y Moctezuma en Méjico desembocaba en una confrontación o altercado fatales para los "huéspedes" del "Almirante de la mar oceána". Cuando Wilson, en sus *Knee Plays*, pone en escena el encuentro entre el Almirante americano Perry y el pescador japonés, que lo acoge en sus orillas, nos muestra un ceremonial repetitivo de saludos que pertenecen a sistemas incompatibles: el almirante tiende la mano para un *shake-hand*, y el pescador inclina respetuosamente el tronco hacia delante. La invasión americana no tiene nada de un hecho guerrero o de un cañoneo, deserta el terreno del acontecimiento histórico para tomar la ceremoniosa forma de una incompatibilidad de costumbres. Este intercambio gestual nos dice más que volúmenes de historia o de antropología.

Desde entonces, el teatro histórico, apenas salido de la épica pedagógica (a menos que no sea del equipo pedagógico), apenas entrado en la era post-moderna (a menos que no sea en la moda "post-era del vacío"), vive ya en la era de la sospecha y de la nada que tan bien conoce la novela. Desconfía de las grandes formas y de los grandes hombres, de los grandes frescos y de los ejemplos típicos. Ya Brecht había proscrito la historia de los acontecimientos guiada por el destino o por las grandes personalidades: "Ahí los tienes enterrando al Mariscal. Es un momento histórico" decía el cocinero a Madre Coraje ; "Ellos han herido a mi hija en el rostro, éso es para mí un momento histórico" le replicaba ésta. Así se encontraba enterrada cualquier dramaturgia cuyo objetivo fuera el de organizar de manera parabólica y univeral los acontecimientos provocados por los grandes hombres. Y ésto es resultado no tanto de la obra brechtiana, que sigue siendo tributaria de una historia muy determinada por las "relaciones de causalidad", como de una estética de lo cotidiano captada en estado prosaico e infra-lingüístico. Wesker, Kroetz, Wenzel, y más recientemente Lemahieu, Besnehard, Sarrazac, Miny aya y Motton, escriben todos contra la Gran Mecánica, la de la Escritura clásica y la de la historia de los acontecimientos o socio-económica. No hay ya huel'as de la historia si no es sedimentada en las maneras de hablar usuales que, como lo señala Michel de Serateau, "no tienen equivalencia en el discurso filosófico

y no son traducibles ya que hay más cosas en ellas que en esos discursos" y "constituyen una reserva de 'distinciones' y 'conexiones' acumuladas por la experiencia histórica y almacenadas en el hablar de todos los días" (1978:51). Le corresponde al dramaturgo primero, luego al espectador el desentrañar esas "conexiones acumuladas", encontrar la clave de la palabra puesta al servicio de la historia, la de la intriga y la de la humanidad.

La empresa no tiene nada de imposible ni de excepcional, tanto más cuando el lector ha sido acostumbrado por toda una corriente literaria a desbrozar en el texto a las grandes figuras del mito y del enredo de la fraseología cotidiana. Chéjov e Ibsen habían ya abierto el camino a principios de siglo, en nuestros días Vinaver teje fragmentos de mito y de acontecimientos históricos en el interior de un laberinto inextricable de palabras cotidianas banales. La historicidad no está ya situada más allá o más acá de la cotidaneidad, sino que brota de ella: "La historia no proviene de nada más que del magma cotidiano" (Vinaver, 1982:308).

Esta alianza de la gran historia y de la anécdota cotidiana, de lo mítico y de lo histórico, de lo patético y de lo irrisorio, se convierte en una manera de interpretar a los clásicos, sobre todo a los franceses del siglo diecisiete. Lo hemos visto con Vitez y sus puestas en escena de Racine, pero también de Chéjov, Brecht, Sófocles o Vinaver, o con Cixous que en la *Indiade* tomaba el partido de "tratar igualmente lo próximo o lo lejano, lo amado y lo odiado" (1987:274). Fue una de las pocas ocasiones en las que lo histórico tenía todavía la posibilidad de manifestarse en nuestros escenarios, en las que la historia o el mito no estaban opuestos a la cotidaneidad.

Con la *Indiade*, Cixous y Mnouchkine han querido tratar la historia india contemporánea presentando varias etnias representadas por sus dirigentes y por diferentes "ejecutantes". Han abierto de este modo la vía a un género aún inexistente, el del teatro etnológico. Pixérécourt había ya imaginado en *Robinson Crusoe* (1805) que los indígenas hablasen en su lengua, pero no era más que una fantasía muy localizada y sin ningún futuro.

El teatro etnológico, del que todavía tenemos que hablar en condicional, presentaría una cultura extranjera, sus costumbres y sus ceremoniales; marcaría la diferencia entre los valores de aquella y los nuestros, haría actuar a personas (más que a personajes) en situaciones de su vida real, les haría en suma *performer* su cultura (en el sentido de Turner y Schechner). Pero si esto es posible en el documental filmado etnológico (más o menos "romanceado" como en el caso de *Nanook* de Flaherty o el *Tabu* de Murnau) es mucho más problemático sobre un escenario de teatro. El mero hecho de desplazar hasta él a un pueblo, para que se entregue a sus tradiciones y a sus prácticas cotidianas y rituales, las falsea o, lo que es igual, las destruye. El teatro no soporta que se utilicen los documentos tomados de la realidad tal cual, ya sean socio-políticos o etnológicos, el teatro los interpreta, los corta a su medida y sobre todo los artificializa reduciéndolos a

convenciones de juego. El teatro etnológico, que tomaría el relevo de la obra histórica clásica o romántica, o del teatro documental, parece pues un género muerto al nacer. Por el contrario, el teatro intercultural desde el momento en que se abre a las demás culturas sin pretensión de transportarlas sobre una escena neutra como documentos intangibles, tiene la posibilidad de tomar el relevo del teatro documental y del teatro histórico y político comprometido.

Ya se trate de espectáculos de Brook, Schechner, Mnouchkine o Barba, estamos en presencia de préstamos a culturas extra-europeas en la perspectiva europea, y por consiguiente fatalmente euro-centrista, pero, ¿cómo escapar de ello? No se trata de una cita (importación íntegra), ni de una alusión, sino de una reescritura y de una reelaboración de formas y de técnicas de juego en el interior de la tradición occidental.

Medimos toda la diferencia entre este teatro intercultural en vías de constitución y el teatro exótico que veía a los demás pueblos en una perspectiva dominante y decorativista, o bien con una mirada lejana. Cuando Racine escribía *Bajazet*, consideraba conveniente el excusarse por no haber elegido un tema histórico y se justificaba invocando el alejamiento geográfico tan desorientador, según él, como la distancia temporal: "El alejamiento entre los países compensa en cierto modo la enorme proximidad de los tiempos, ya que el pueblo no encuentra mucha diferencia entre los que están, si puedo decirlo así, a mil años de él y lo que se encuentra a mil leguas" (Prefacio de *Bajazet*). Racine no se planteaba ni por un momento el crear un género nuevo, el drama etnológico, que hubiera prestado atención a otras costumbres, a las del serrallo, en este caso; prefería recrear, mediante la distancia, su paradigma habitual, la representación de un contexto histórico suficientemente discreto para resaltar los trágicos conflictos del individuo. Actuando así, se ocupaba de que la tradición occidental conociese mejor la escritura del pasado, ya que el pasado tiene también por función, nota de Certeau, la de "significar la alteridad".

Habrá que esperar hasta el siglo dieciocho y, en una perspectiva más científica, al veinte para que la etnología cumpla sin complejos esta función de alejamiento de la historiografía, una "etnología [que] ha relevado parcialmente a la historia en su tarea de instaurar una puesta en escena de lo otro en el presente" (De Certeau, 1974:58).

"Poner en escena lo otro en el presente" ésa es precisamente la tarea natural del teatro y, paradójicamente, el teatro histórico lo ha logrado mejor que el drama etnológico o que el teatro intercultural. Poner en escena la alteridad cultural exige que se muestre, para poder captarlo, el punto de vista del otro, conservando al mismo tiempo nuestra propia perspectiva. Para ilustrar a Colón o a Cortés, habría que mostrar paralelamente lo que el otro, por ejemplo Moctezuma, podría sentir ante la llegada de los españoles, cuáles eran sus expectativas culturales, cómo intentaba saber lo que le ocurría, ya que según el relato de los Indios, "decidió que

le buscasen, por todos los medios a su alcance, a Indios viejos que pudiesen enseñarle, en el mayor de los secretos" (Citado por Todorov, 1991:45).

El teatro intercultural -que aún queda por crear- tendrí­a como tarea la de exponer y confrontar concepciones hist3ricas radicalmente diferentes, en particular la visi3n occidental, evolutiva y dial3ctica, y el concepto del otro, repetitivo y no-casual. Se tratarí­a de mostrar c3mo el encuentro del espa­ol y del indio es tambi3n la confrontaci3n de dos momentos filos3ficos e hist3ricos, una visi3n historizada y una visi3n mí­tica. ¿Tarea imposible? ¿Comparaci3n impensable? Quizás no, incluso desde nuestro punto de vista occidental, ya que como lo se­alaba Vinaver a prop3sito de *Iphigénie-H3tel*, "la historia, antes de ser vivida por la humanidad como una sucesi3n de acontecimientos irreversibles, ha sido durante mucho tiempo vivida como un ciclo, fundándose en la *repetici3n* de acontecimientos originales que siguen un ritmo preestablecido (1982:220). Toda la dificultad residirí­a para un drama etnol3gico de la conquista espa­ola, en aclarar el "encuentro" -dulce eufemismo- entre Cort3s y Moctezuma, concediendo a cada uno de los puntos de vista una incidencia sobre la acci3n y sobre la palabra.

Michel Azama, en *Aztèques* (1992), est3 muy cerca de lograrlo cuando nos muestra a los dos hombres en su entorno respectivo, evitando la trampa de una explicaci3n entre ellos que arreglase el debate proponiendo una soluci3n, y sobre todo acercando los acontecimientos, *in extremis*, a trav3s de la figura del hermano Bernardino entrevistado por la televisi3n, en nuestros días. El personaje, que ya no se siente ni espa­ol ni indio, imagina una última vez, en el condicional pasado, lo que *hubiera podido* ser su vida, y por extensi3n, lo que hubiera podido ser la historia del mundo si... Con Azama, como con la mayorí­a de autores que escriben hoy sobre Col3n o Cort3s, el teatro "hist3rico" ya no ambiciona reconstruir de forma dramática acontecimientos pasados, ya no presume de fidelidad hist3rica, sino que incluso renuncia a reabrir el juicio del pasado y a reconsiderar el relato fosilizado que de él se hace. Se pasa directamente a un juicio sobre la historia, sobre lo que ella ha significado para las ví­ctimas. Ya se han formulado el relato, la tesis, la contradicci3n, los papeles son conocidos, las responsabilidades establecidas, las conclusiones enunciadas. La historia est3 ya escrita, lo ú­nico que cambia ya es el orden de presentaci3n, la estructura del relato, el doble punto de vista de los hechos (Cort3s/Moctezuma). La ú­nica variante de una obra a otra reside en la apreciaci3n de las motivaciones personales, metafísicas, de los individuos. En *Aztèques*, Cort3s y Moctezuma se presentan con sus sistemas de ideas inconciliables e igualmente, con la consciencia trágica de que el uno no puede vivir sin el otro : "me doy pena y horror. Amaba a Moctezuma y lo he matado" (p. 72). Las motivaciones polí­ticas nos conducen, de manera schilleriana, a conflictos individuales trágicos: "Adi3s, Moctezuma, amigo mío, nunca he tenido otro amigo más que tú" (p. 73). Conclusi3n sorprendente si nos referimos a la "verdadera" historia, pero l3gica en el dispositivo enunciativo de Azama, en

su manera de contar el hecho desde la perspectiva de cada bando y de trasladar a unos individuos típicos contradicciones que se entrecrocaban como si la historia se representase a sí misma.

Se percibe una vez más en qué medida la pieza histórica se define cada vez más como una manera de gestionar el tiempo pasado por medio de la escritura, es decir, contar simplemente una historia en virtud de contenidos temáticos ligados al pasado. Desde este momento, importa dejar bien sentado en qué se diferencia la narración escénica de la narración histórica. En el teatro son los actores los que aseguran la conexión, el contacto entre enunciado y enunciación, o con palabras de Barthes la manera "con la que lo histórico está autorizado a designarse él mismo, en su discurso, el acto por el cual él lo profiere" (1982:13). Los actores representan, imitan y reemplazan a los personajes históricos. Su presencia refuerza icónicamente la ilusión del acontecimiento histórico, único, irrepetible, restituído a escala 1:1, de la misma manera que el acontecimiento escénico es único, autoreferencial e igual a sí mismo. En este sentido, la escena puede reconstruir un acontecimiento histórico a tamaño natural (por ejemplo, la toma del Palacio de Invierno), lo que no garantiza en absoluto la verdad de su reconstrucción y lo que nos obliga a estructurar crono-lógicamente este acontecimiento, es decir, ponerlo en forma de narración, cosa que ordena los acontecimientos y les pregunta a partir de la interpretación que se les atribuye empleando para ello el modelo dramaturgico, ya que como bien ha apuntado Paul Veyne, "los hechos no existen aisladamente, en el sentido de que la historia es lo que llamaremos una intriga, una mezcla humana y muy poco científica de causas materiales, de fines y de casualidades; en una palabra, un trozo de vida que el historiador corta a su buen grado y en el que los hechos tienen sus ligazones objetivas y su importancia relativa" (...) "La palabra intriga tiene la ventaja de recordarnos que lo que el historiador estudia es tan humano como una obra de teatro o una novela, *Guerra y Paz* o *Antonio y Cleopatra* (...) ¿ Cuáles son pues los hechos que son dignos de suscitar el interés del historiador? Todo depende de la intriga elegida; un hecho, en sí mismo, no es interesante ni lo contrario" (1979:36-37). El darle una intriga obliga a seleccionar los acontecimientos y el teatro dota a la historiografía de una batería de intrigas, de escenarios, de modelos narrativos. De ahí ese sorprendente cambio de rumbo: la formalización de los textos de ficción y la estructura narrativa se convierten en la plantilla indispensable para describir la realidad histórica. La historiografía narrativa cubre lo real, lo cuenta en el orden del discurso, antropomorfiza a los personajes, reconstruye los conflictos y las contradicciones a través de ellos, rechaza toda una tendencia de la historia contemporánea que desgaja las estructuras, que cuantifica las observaciones y que se abstrae del acontecimiento.

Teniendo en cuenta la intriga o la estructura narrativa, la historiografía tiene el legítimo derecho de utilizar los métodos de análisis del relato y de la lingüística

del discurso y de la enunciación. Hay pues que examinar de qué manera el teatro, en tanto que texto y práctica escénica, organiza su enunciación, a la que el historiador se refiere por los que Barthes denomina los "*embrayeurs d'écoute*" (conectores de escucha) y los "*embrayeurs d'organisation*" (conectores de organización).

Los primeros corresponden a "cualquier mención de las fuentes, de los testimonios, cualquier referencia a una escucha del historiador, que recoja algún otro punto distinto a su discurso y lo diga" (1982:14).

Los de organización corresponden a "todos los signos declarados por los cuales el enunciante, en este caso el historiador, organiza su propio discurso; lo modifica en el camino introduciendo en él señales explícitas" (1982:14).

Estos factores juegan un papel capital dentro del drama histórico. La enunciación se desmultiplica por el reparto de los actores de la historia en diversos papeles que asumen su palabra propia (por supuesto según lo que les hace decir el autor). Esta mediación suplementaria a través de los papeles nos permite ver la manera con la que el autor (en tanto que enunciador global) elige sus materiales, los organiza, confiesa más o menos sus fuentes, sus tesis, sus preferencias, pasa de una manera necesaria por el filtro de su enunciación en el proceso de escritura, poniendo en relación cualquier referencia a la historia con su propia, concreta y actual situación de enunciación. La dificultad reside en darse cuenta de las huellas de esta enunciación desmultiplicada. En *El libro de Cristóbal Colón*, por ejemplo, Claudel finge sacar sus informaciones de una gran libro leído por el Explicador; elige intertítulos para cada episodio de la vida de Colón, hace alusión a episodios muy conocidos de su biografía, y atestigua los tópicos que conocemos sobre el personaje como para decidir su canonización. Este discurso testimonial tiene como meta la de juzgar a Colón ante el tribunal de la historia divina, hace las preguntas en función de los argumentos que se utilizan con más frecuencia contra Colón como salvador de la fe cristiana, esclavista (II,4), mensajero de Isabel (II,5). En todo esto, el "historiador" Claudel está presente dentro de un discurso "infestado" por la fe católica, cuyo dogma está continuamente contribuyendo a evocar la figura histórica de Colón.

Este recurso a un discurso ya conocido nos reenvía a una característica de todo drama histórico. En las obras consagradas a Cristóbal Colón, encontramos casi siempre los mismos ingredientes: Colón actuó como un enviado de Dios, con una convicción mística de que había sido elegido para este descubrimiento, sin que se haga referencia a las consecuencias históricas de su acción, que los dramaturgos parecen reservar a la conquista de Cortés. Un excepción importante: la de *Colón, versos de arte menor por un varón ilustre* de Alberto Miralles (1967). El heroísmo de Colón es denunciado como una pose y una maniobra política con el fin de convencer al rey y a la reina de España para que financien su expedición. Pero en este juego pseudo-místico en el que Colón intenta negar la política, la corte, o lo

que es igual la historia de su tiempo, para imponer su voluntad individual y su fuerza juvenil, pierde irremediamente. No está bien negar la historia, gastarse astucias con el poder queriéndolo vencer en su propio terreno, es decir, huir de las responsabilidades históricas (como lo hacen los Colones de Claudel, Brecht o Katzantzaki). El poder se encarga de castigar "la soberbia de que hiciste alarde al querer dominar el poder político con la sola fuerza de la juventud" (1981:105). Este replanteamiento político del individualismo -uno de los más bellos logros de los años 60- nos puede parecer en nuestros días -1992- muy pasado de moda y poco propio de las ceremonias conmemorativas que conciben públicamente el "descubrimiento" como un "encuentro de dos mundos" . Por lo tanto resulta inevitable, si queremos que la historia conserve su facultad de describir y de evaluar los comportamientos humanos y si queremos relativizar los puntos de vista y proporcionar los medios para saber desde qué perspectiva se escribe sobre Colón.

Es lo que muy sabiamente hace uno de los últimos *Colón*, el de Guillermo Schmidhuber *El Quinto Viaje de Colón* (aún sin publicar). Retoma los elementos conocidos y canónicos de la historia colombina, pero se plantea perspectivas temporales diferentes. La obra cuenta la repatriación de los restos de Colón a España en 1898, trasladando todos los tópicos del viaje de Colón a un viaje fúnebre de vuelta a la madre patria. La organización de los "conectores" de escucha y de organización consiste en considerar el tiempo del descubrimiento desde la perspectiva de la decadencia española (1898), inscribiéndola al mismo tiempo dentro de un punto de vista conmemorativo que bien podría ser el de 1992.

La teoría de la enunciación y de la escritura dramática disuelve tal vez la categoría del drama histórico, al menos aquel que no se define más que por una temática supuestamente histórica. En este punto la historia no tiene ya la evidencia de una referencia exterior, de una reserva de hechos y de lecciones, que imponen su marca a la escritura dramática. Más bien es la escritura la que manda sobre todo lo demás y la que se organiza a partir de su inscripción en la práctica del relato y de la escena. En ese momento puede, esta escritura, encontrar en su camino materiales históricos y apeteecerle darles forma a su manera. Todos los que han escrito sobre Colón lo han hecho en relación a su propia situación y a la problemática del descubrimiento, la del otro y la de sí mismo, la que crea y la que mata. Las generaciones futuras no escapan a esta regla cuando partan hacia el descubrimiento de esta historia antigua que no termina de perseguirnos.

(Trad. del francés: José Areán)

BIBLIOGRAFÍA

- Michel AZAMA, 1991, *Aztèques*, Paris, Editions Théâtrales
- Roland BARTHES, 1957, "Brecht, Marx et l'histoire", *Cahiers Renaud-Barrault*, n° 21, Diciembre
- Roland BARTHES, 1982, "Le discours de l'histoire, *Poétique*, n° 49, febrero (Texto originalmente aparecido en *Information sur les Sciences Sociales*, vol. VI - 4 Agosto 1967)
- Michel de CERTEAU, 1978, *L'invention du quotidien*, Paris, UGE
- Michel de CERTEAU, 1974, "L'opération historique", *Faire de l'histoire*, J. Le Goff et al., Paris, Gallimard, tomo 1
- Hélène CIXOUS, 1987, *L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves*, Paris, Théâtre du Soleil
- Paul CLAUDEL, 1927, "Le livre de Cristophe Colomb", *Oeuvres*, Paris, Gallimard, colección Pléiade
- Serge GRUZINSKI, 1990, "Littératures et métissages culturels dans les Amériques", *Le Grand Atlas des Littératures*, Paris, Encyclopaedia Universalis
- Georges LUKÁCS, 1965, *Le roman historique*, Paris, Payot
- Karl MARX, 1859, "Lettres à Ferdinand Lassalle", *Über Kunst und Literatur*, Berlin, Dietz Verlag, 1967, vol. 1, 166-217
- Tzvetan TODOROV, 1991, *Les morales de l'histoire*, Paris, Grasset
- Paul VEYNE, 1979, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil, Col.Points
- Michel VINAVER, 1982, *Ecrits sur le théâtre*, Lausanne, L'aire théâtrale
- Antoine VITEZ, 1987, "Position", *L'art du théâtre*, n° 6